

Грибанова Н. Е.

Закономерности эстетики мироощущения в музыкальной культуре

В статье обосновывается возможность прогнозирования моделей мироощущения в соответствии с методом «интуитивной герменевтики» как способа моделирования субъективных чувственных представлений.

Ключевые слова: музыкальная эстетика, моделирование мироощущения, интонационно-информационный комплекс эмоций, интуитивная герменевтика, инкультурация, модели культур.

Актуальность представленного исследования состоит в том, что музыкальная знаковость рассматривается не только с позиций теории музыки, но и с помощью привлечения эстетических теоретических концепций для понимания процесса музыкального конструирования как продукта творческого сознания.

Цель данного исследования состоит в том, чтобы рассмотреть музыкальное искусство не только как раздел культуры, а как определенное качество владения чувственным способом оформления информации в музыкальном материале на уровне эстетических закономерностей в мироощущении с позиций эстетики музыки. Для чего необходимо обратиться к музыкальному искусству как форме освоения действительности в чувственно-образном и идейно-эмоциональном единстве. Это дает возможность анализировать и прогнозировать процесс музыкального творчества с позиций моделирования функционально-конструктивных элементов музыкального

языка. Для этого необходимо комплексное решение проблемы выявления закономерностей музыкального искусства на уровне социальной и культурно-исторической детерминации музыкального творчества, гносеологических и онтологических закономерностей музыкального искусства в диалектике общего и отдельного, объективного и субъективного.

Для того чтобы выявить эстетические закономерности мироощущения в музыкальном искусстве, необходимо определить особенности музыкального восприятия как художественного феномена, организующего передачу музыкальной информации не только на уровне фиксации знака-звука, но и на уровне оценки его эстетической значимости как возможности получения эстетического удовольствия через эмоциональное переживание. Эмоциональное переживание в музыке обеспечивается переводением информации из состояния необходимости (как созерцания определенной данной ситуации) в состоя-

ние свободы (как активного ее переживания на уровне эмоционального состояния). В.К. Вилюнас подчеркивает, что какие бы условия и детерминанты ни определяли бы жизнь и деятельность человека, действительными они становятся только тогда, когда проникают в сферу его эмоциональных отношений. Проблема изучения эмоциональных состояний в современном научном знании состоит в том, что позитивистские настроения и невозможность проверки конструирования определенных эмоциональных состояний опытным путем не дают оснований для фиксации объективной составляющей их изучения.

В то же время современный уровень психологических теоретических исследований в области эмоций Э. Клапареда, В. Вундта, Н. Грота, С. Л. Рубинштейна и др. создает возможность для рассматривания эмоций в качестве объекта теоретического исследования на уровне структуры, генезиса и функций. Эмоции возникают тогда, когда происходит нечто значимое для индивида. Но, согласно Р. С. Лазарусу, оценку этого значимого производит не интеллект, а «очевидные» (термин Р. У. Липпера) эмоциональные состояния – чувства. Вилюнас подчеркивает, что при узком понимании эмоций их возникновение связывается с непредвиденной реакцией отражения воздействия, что создает условия для невозможности адекватности поведения. При широком понимании эмоций их возникновение связывается с

устойчивыми условиями существования. При этом эмоции теряют свою непосредственную конкретность и выступают в качестве обобщенных дифференциаций. Таким образом, эмоции имеют двойную закономерность организации: обусловлены потребностями (мотивацией) и особенностями воздействия (ситуацией).

В познавательном процессе эмоции являются и важнейшим фактором регуляции процессов познания. Направляя эмоции на значимые события, процессы познания фиксируют субъективное значение их на уровне возможности достижения удовлетворения потребностей. Согласно В. Вундту, эмоциональный тон ощущений, воспринимаемых одновременно или последовательно друг за другом, объединяется по определенным законам во все более и более общие равнодействующие переживания, соответственно организуя восприятие не как хаос впечатлений, а как целостное, синтетическое структурированное отображение их в образе. Исследования А. Р. Лурии показали, что совокупность образов, прямо или случайно связанных с ситуацией, породившей сильное эмоциональное переживание, образует в памяти прочный комплекс, актуализация одного из элементов которого влечет, даже против воли субъекта, немедленное «введение» в сознание других его элементов. Рубинштейн ввел понятие панэмоциональности как эмоционального фундамента образа, где целостный акт познания содержит в

себе как знание, так и эмоциональное отношение.

Все имеющиеся в сознании эмоции объединяются в единую равноденствующую – в чувство. В своей информационной теории эмоций П. В. Симонов выделяет функциональные закономерности организации эмоций в единые комплексы чувств. Положительные эмоции, организуя потребность в повторном переживании, организуют активный поиск информации, где полученная информация могла бы обеспечить прогнозирование из ситуации неудовлетворенной потребности и неопределенности в ситуацию predeterminedности. На основе этого механизма организуется процесс саморазвития личности. На уровне сознания этот процесс обеспечивает закономерности творческой деятельности, поскольку активность поиска условий переживания всегда связана с личностным поиском чувственных абстракций, которые в музыке соответствуют определенной музыкально-звуковой конструкции.

Здесь возникает необходимость в адекватном отображении музыкального материала в потоке свободных ассоциаций. Под адекватностью (термин Медушевского) мы понимаем некоторую уверенность в соответствии собственных чувственных ассоциаций тем чувственным представлениям, которые заключены в определенном музыкальном материале. Это составляет основу процесса моделирования действительности на уровне диалек-

тики необходимости следования закономерностям организации музыкального бытия на уровне общественной практики и его эстетическое освоение на уровне свободы личности. Это также составляет творческую основу для музыкально-эстетического восприятия в модели «впечатление – переживание – представление», где эстетическая информация «кодируется» в музыкальном звуковом пространстве таким образом, чтобы мироощущенческие представления в сопоставлении со звуковой конкретностью составили возможность для адекватной реализации чувственной абстракции в соответствии с формой знаковой конкретности с помощью организации процесса переживания впечатления в диалектике реальности чувственных представлений и возможности их абстрагирования в образных мироощущенческих представлениях.

Привлечение теории «эстетической интуиции» позволяет обратиться к закономерностям организации мироощущенческой информации в художественной творческой деятельности, которая детерминирована индивидуальной чувственностью и закодирована в знаках-символах как нечто глубоко индивидуальное, пережитое в определенной ситуации, реальной или нафантазированной, представленной как нечто значимое, то, что имеет сущностный смысл. А. Бергсон подчеркивал, что механизм интуиции складывается из проявления интеллекта и

потока эмоциональных реакций, которые проявляются на уровне подсознания. Следовательно, музыкальный звук как носитель информации способен «закодировать» не только абстрактные образные представления, но и реальные чувственные переживания. Символический характер художественной деятельности дает возможность «закодировать» информацию мироощущенческих представлений, объективно реальную или нереальную, но субъективно всегда реальную, в реальных знаках – символах, способных в абстрагированной форме представить информацию внешне конкретной ситуации как абстрактное «вчувствование» в ситуацию. Аксиологическая ценность «преобразованной» ситуации состоит в эстетическом отношении автора к ситуации, которая насыщена этической значимостью. Автор именно потому обращается к конкретной ситуации, что она представляется ему наиболее значимой.

В этом важна такая мера свободы абстрагирования, которая могла бы представить возможность адекватного раскодирования знаков-символов. При этом условии абстрактное представленное переживание переходит в освоенное, свое, понятное и доступное, непосредственно значимое по отношению к конкретной ситуации, соответственное ей.

Непосредственная чувственная истинность не связана напрямую с истинностью логического мышления, хотя чувственные

представления не могут быть не связанными со знанием, поскольку уровень чувственности и рациональной конкретности существуют в одной структуре сознания. Чувственная истинность существует в форме абстрагированного впечатления, в котором нет антитетичности. Чувственная абстракция всегда истинна, поскольку ее сущность всегда актуализирована и ей не нужно доказательство. Но для того, чтобы процесс передачи музыкальной информации был адекватным, необходимо совершить доказательство чувственной абстракции с тем, чтобы она приняла вид актуальности. Для этого и необходима логика мышления.

А. Ф. Лосев подчеркнул, что абстракция как художественная закономерность призывает искать логическую закономерность в том, что непосредственно переживается. Он призвал к пониманию единства чувственной и логической информации. Для понимания этого единства необходимо обратиться к аспекту реверсии информации в процессе ее передачи. Без номинальной реверсии процесс передачи информации состояться не может, поскольку будет только одностороннее «таинство» зашифровки информации, суть которого понятна лишь автору. Для того, чтобы другая сторона имела возможность «раскодировать» таинство чувственных абстракций, необходимо владеть шифрами – определенным набором блоков переживаний, которые составляют основу чув-

ственного опыта, структурируют эмоции в комплексы чувств. Это позволяет систематизировать эстетические впечатления и находить определенный «отклик» на закодированную чувственную абстракцию. Объективно представленное сопоставляется с личностным субъективным представленным и анализирует их сходство или различие. При сходстве «отклик» организует личное принятие и имеет личностное чувственное наполнение, приобретает сущностную эстетическую содержательность соответственно инвариантам чувственного опыта, в ситуации различия «отклик» остается бездейственным и чувственная абстракция останется тайной бытия представлений творца.

На уровне создания чувственных комплексов чувственная абстракция порождается не логикой мышления, а (в соответствии с концепцией В. В. Бойчука, которая опирается на теоретические положения М. С. Кагана и Р. Ингардена) интуицией как закономерностью информационной структуры эмоциональной убедительности дообраза, на основе чего формируется его эстетизированный праобраз. При этом концентрация внимания в условиях «срывной ситуации» активизирует деятельность доминанты внимания как центра возбуждения головного мозга при условии формирования образов, которые продуцируются периферийными центрами. Так, формирование образности является естественным фактором культурирующей дея-

тельности человека. Толчком для такой деятельности является объект или процесс (дообраз), который в дальнейшем интенсивно осмысливается и переживается в условиях его эстетизации (праобраз), а позже, за счет придания ему субъективных черт, формируется сакрализованный образ как основа продуктивного культуротворчества.

Для более глубокого понимания такого механизма культуротворчества необходимо обратиться к закономерностям «кодирования» информации в музыке. Музыкальное произведение имеет возможность создать такую модель чувственного воплощения информации, которая способна наиболее полно реализовать свободу мироощущения на уровне осмысления закономерностей культурно-исторического и художественно-эстетического процесса.

Эстетический уровень осмысления музыкальной практики позволяет понять ее как творческую, в которой диалектика «свободного» и «скованного традициями» разума определяет закономерности освоения действительности на уровне мироощущения. На философском уровне творческая деятельность имеет общие закономерности, которые раскрывают особенности преобразования объективной реальности в субъективную. На уровне музыкальной эстетики творческая деятельность состоит в конкретных индивидуально-субъективных проявлениях чувственной

самореализации личности в своеобразии музыкальной художественной практики.

Творческой основой музыкально-эстетического восприятия является практика кодирования эстетической информации в музыкально-звуковых конструкциях, которые имеют игровую структуру организации во взаимоотношении мировоззренческих и мироощущенческих представлений сознания. Она может быть определена через диалектическое единство и взаимопроникновение категорий свободы и необходимости, желаемого и возможного, реального и иллюзорного, мысленно-логического и интуитивно-чувственного.

Музыкально-звуковые конструкции имеют возможность воплощать эстетическую информацию, так как способны отражать эмоциональную напряженность в определенных моделях в такой связи между звуками, которая требует определенных отношений связей тяготений. Тяготения воплощают конструктивно-константные и функцио-нально-динамические закономерности.

Как пишет А. Сохор, интонация в музыке является не только способом отображения эмоциональной напряженности, но и при всем разнообразии оттенков впечатлений она способна фиксировать их в определенной мере. Эта мера несет ответственность за объективность содержания. В общественно-историческом процессе создания и восприятия музыки сложилась

практика обобщения интонаций способом ассоциаций в определенные модельные комплексы соответственно мироощущенческим представлениям.

Так, А. С. Соколов при исследовании различных типов современных композиторских моделей указывает на «игру ассоциаций» у Шнитке, которая воплощает принцип аллюзии – следования интонационности цитаты в определенной мере. Благодаря эффекту объединения однообразия и разнообразия композитор имеет возможность моделировать конфликт между состоявшимся и несостоявшимся, ожидаемым и неожиданным эмоциональным состоянием, что создает возможность доведения этого конфликта до экстатического состояния. В непрерывном логическом развертывании этого конфликта существует непрерывное тяготение к выявлению интонационно выразительных участков серии и к мелодизации этих участков. Такая логика имеет свой механизм: наряду с экстраполяцией как мысленным предчувствием и прогнозированием интонационных содержаний целенаправленно привлечен психологический механизм апперцепции – получения из памяти определенной информации, которая уже является освоенной. Держание в памяти определенных, «маркированных» композитором элементов текста составляет условие создания системы всесторонних арочных связей в интонационных комплексах. Они создают семантический дуализм: с одной стороны,

подчеркнута бесконечность интонационного разнообразия, а с другой, – подсознательное ощущение логически завершенного круга развития. Творчество акта восприятия музыки состоит именно в том, что разобраться в сложном алгоритме бесконечностей разнообразия и конечности определенного однообразия возможно лишь при условии «правильного» настроения на «нетипичное» слушание музыки, введения себя в особенное медитативное состояние, в котором возможно сотворение чуда восприятия – раскрытие тайного содержания, закодированное в музыке ее создателем. Оно основывается на экзальтированном всплеске эмоций в драматургичном развертывании, ощущении мистической выразительности, которая объединяет возможное и невозможное в динамике фактурного развертывания. Благодаря экстазации интонаций совершается активизация ассоциативного мышления. Интонация выступает в сознании как момент бытия, который имеет сущностный смысл. Композитор использует интонацию как модуль формообразования, как первичный элемент структуры формы. К. Штокхаузен в понятии «момент-форма» снимает противоречие между субъективным фактором слушательской оценки и объектом восприятия – музыкальным произведением. В основе конструирования «момент-формы» лежит принцип сопоставленности отдельных моментов из фаз определенной протяженности, что на уровне субъективного

восприятия фиксируется не только как определенный отрезок времени, а как конкретное действие, которое имеет однозначность. Этот момент музыкальной формы в индивидуальном восприятии фиксируется как чувственно значимый момент бытия. Интонация организует развитие чувственной наполненности благодаря сопоставлению контрастных фаз-состояний стабильности и мобильности, устойчивости и неустойчивости на уровне эмоциональности восприятия.

Именно поэтому музыкальный материал возможно рассматривать как одновременное воплощение не только конструктивно-логических, но и эмоционально-логических качеств звука. И. Стравинский понимал музыкальный материал как «сонорную музыку» – «звук-поток», в котором главное качество – свобода фантазирования. Она обеспечивает «интонационный тематизм» – жизненной ситуации придает заинтересованность благодаря функции внушения и создает на уровне восприятия слушателем эффект принятия интонационной темы как таковой, что понятна на уровне субъективно значимого и потому фиксируется как «своя». Таким образом, реализуется процесс коммуникации между композитором и слушателем, объективностью, и субъективностью в процессе общения средствами музыки. Модель «интонационного тематизма» можно представить как некоторый «логизм», который способен из звукового

потока выделить интонационное ядро в виде тезиса-ситуации, придать ему чувственную мотивацию и зафиксировать ее на уровне эстетического сознания как музыкальный мотив, который воплощает чувственные оттенки восприятия ситуации в определенной модели мироощущения. Эта модель не константна, она отображает модель мышления, не ориентированного на необходимость его определения как упорядоченного. Фиксация интонационного мотива как узанного («раскодированного» через набор существующих ассоциаций) вводит в состояние интонационной родственности с контекстом.

Таким образом, планирование эффекта эстетического впечатления достигается введением в состояние эмоциональной напряженности. Конкретное эстетическое задание выдвигает желание выбрать определенный стиль или форму с соответствующими стилистическими моделями интонаций, достигая имманентности формообразования с художественной функцией. Понятие интонационной модели не обозначает формальный подход к структуре формообразования, а объединяет музыкальный текст, в котором закодирована эстетическая информация, с контекстом – ее угадывание, узнавание, «раскодирование». Это создает условия для игровой структуры равнозначных величин: запрограммированных ассоциаций презентации и их свободное (но соответственное культурным традициям репрезентации) вос-

приятие. Музыкальный текст и контекст создают игровые отношения между тем, что информационно выражено в логических конструкциях и тем, что под этим подразумевается в интонационных комплексах.

Данное исследование обосновывает возможность прогнозирования определенных моделей мироощущения в интонационных комплексах соответственно информационной конструкции определенной модели культуры. Реализация этой возможности видится нам в музыкальной практике творческой реконструкции мироощущенческой культурной традиции в соответствии с методом «интуитивной герменевтики» как способа интуитивного моделирования субъективных чувственных представлений. Данный процесс происходит в соответствии с контекстом эпохи посредством глубокого погружения в информационное поле культурно-исторического периода, принятия его данности как «своей» на уровне объективации переживания в соответствующих художественных образах.

Литература

1. Грибанова Н. Е. Музыкальное мышление как способ мироощущения / Н. Е. Грибанова // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Зб. наук. праць.

- Вип. 3-4. – Одеса : ПДПУ ім. К.Д. Ушинського, 2000. – С. 18-25.
2. Грибанова Н. Є. Гра як явище естетики музики. «Вільний» та «скутий» розум / Н. Є. Грибанова // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія : Зб. наукових праць. - Вип. 13 (26). - К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2007.- 257 с.
 3. Грибанова Н.Є. Витоки гри в культурі життєдіяльності / Н.Є. Грибанова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. Випуск XVII. – К.: Міленіум, 2007. - С. 133-142.
 4. Вилюнас В. К. Основные проблемы психологической теории эмоций // Психология эмоций. Тексты. Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. - М. : Изд-во Моск. Ун-та, 1984. - 288 с.
 5. Лосев А. Ф. Философия имени / А.Ф. Лосев // Самое само – М. : Эксмо-Пресс, 1999. – С. 29-204.
 6. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. - М. : Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2004. - 231 с., с. ил.
 7. Сохор А. Воспитательная роль музыки / А. Сохор. - Л. : Гос. Муз. Изд-во, 1962. - 64 с.

У статті обґрунтовується можливість прогнозування певних моделей світовідчуття у відповідності з методом «інтуїтивної герменевтики» як способу моделювання суб'єктивних чуттєвих уявлень.

Ключові слова: музична естетика, моделювання світовідчуття, інтонаційно-інформаційний комплекс емоцій, інтуїтивна герменевтика, інкультурація, моделі культур.

In the article possibility of prognostication of models of attitude in accordance with the method of «intuitional hermenevtiki» is grounded as a method of design of subjective perceptible presentations.

Key words: music aesthetics, modeling, complex intonation, information, emotion, intuition, culture, models of the cultures.